

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЦВЕТОЛЕКСЕМ КАК КЛЮЧ К ПОЗНАНИЮ СТИЛЯ И БЫТА ЭПОХИ

В.Г. Кульпина (Москва, Россия)

Статья посвящена аксиологическим аспектам цветовых характеристик артефактов в XIX веке. В качестве исследовательского материала используются описания костюма, выполненные специалистами, и эксцерпции из художественной литературы. XIX век – это период, когда поиск русским языком цветовой субстанции приобрел основные признаки, присущие ему и в наши дни. Специфика этого периода в плане применения цветолексем связана с бурным развитием ткачества и особым вниманием общества к сфере тканей и их цветов. Специфика заключается также в наличии большого разнообразия предметов одежды и модных трендов, затрагивающих и сферу цветообозначений. В XIX веке еще имеются типы тканей, выступающие лишь в одной цветовой версии и вызывающие однозначные цветовые ассоциации, например, александрийка / ксандрейка – ткань красного цвета. В связи с развитием красителей и техники крашения ряд тканей перестает ассоциироваться лишь с одной / двумя цветовыми версиями, расширяя цветовую палитру. Так, если в древнерусский период развития русского языка бархат вызывал представление о двух цветовых версиях (сини и малиновы бархаты ‘blue and crimson velvets’), то в XIX веке этих разновидностей уже столько, что специалисты в своих описаниях не останавливаются на цвете бархата. Продолжает развиваться восприимчивость к сфере цвета, в то же время развивается обобщенная концептуализация цвета, что проявляется в развитии определений к слову цвет, служащему гиперонимом в отношении всех цветовых маркеров. Пополняются ряды синонимов, например, для обозначения однотонных цветов формируется ряд одноцветная – однотонная – гладкоокрашенная – гладкая ткань. Развиваются сравнения, метафоры и фразеологизмы на цветовой образной основе. Таким образом, происходит «элементарная» состыковка усложняющейся социальной жизни с усложнением сетки цветовых обозначений артефактов.

Ключевые слова: цветообозначение, лингвистика цвета, история языка, русский язык

AXIOLOGICAL DESCRIPTIONS OF COLOUR TERMS AS A KEY FOR COGNITION OF EPOCHS' STYLE AND MODE

V. Kulpina (Moscow, Russia)

The lecture is focused on aspects of artifacts' colour descriptions in the 19th century. As a research material are used costume's descriptions made by specialists and belles-lettres ex-cerptions. 19th century is a period when searches of colour substance in Russian language gained their basic distinctive features. The period's specificity from the standpoint of colour terms' using is connected with impetuous development of weaving and particular attention of the society to the textile sphere and coloration. The specificity consists also in a wide diversity of clothes and fashionable trends including also a color terms sphere. In the 19th century there are some types of textiles which have only one colour version with monosemantic colour associations, e.g. александрийка / ксандрейка ‘aleksandriyka / ksandreyka’ – is the textile of red colour only. In connection with development of dyes and the technique of dyeing some textiles do not already excite associations to only one or two colours widening color palette. So in Old Russian language period velvet was conceptualized as having two color versions (сини и малиновы бархаты ‘blue and crimson velvets’), but in the 19th century there are so many color versions of this textile, that specialists do not mention the velvet's color in their descriptions. The ability of color reception and generalized conceptualization of colour is developing. The word цвет ‘color’ which serves as a hyperonym to all colour terms, has now many attributes. The lines of synonyms are fulfilled, e.g. synonyms to one-colour textile: одноцветная – однотонная – гладкоокрашенная – гладкая ткань. The similes, metaphors and idioms are developing on the color image base. So in such way “elementary” harmonization of complicated social life with complicacy of color terms' net is going on.

Keywords: term of color, linguistics of color, history of language, Russian language

Статья посвящена аксиологическим аспектам цветовых характеристик одежды в XIX веке, рассматриваемым на основе описаний костюма этого периода через призму современной теории лингвистики цвета. В качестве исследовательского материала используются словарно-энциклопедические издания, описания костюма, выполненные специалистами, и эксцерпции из художественной литературы.

XIX век – это период, когда поиск русским языком цветовой субстанции приобрел основные признаки, присущие ему и в наши дни. Специфика же этого периода с точки зрения употребления наименований цвета связана с бурным развитием ткачества и особым вниманием общества к сфере тканей и их цветов. Специфическое заключается также в наличии большого разнообразия предметов одежды и модных трендов, затрагивающих и сферу цветообозначений. Мало кто из людей совершенно безразлично относится к своей одежде и не «адаптирует» ее к особенностям своей личности, поскольку «одежда – это определенный знак личностных особенностей, т.к. в оформлении внешнего облика индивидуума заключена целая иерархия знаковых систем» [Молчанова, 2014: 169]. Однако оценивая в целом отношение людей к предметам одежды в XIX веке, следует отметить, что для зажиточных слоев общества оно характеризуется исключительным пиетизмом, стремлением обладать одеждой новейших модных трендов из престижных тканей. Ткани, их сорта и типы являются достоянием общественности в самом широком смысле: люди в них прекрасно разбираются (о чем свидетельствуют в том числе примеры из художественной литературы), оценивают их по разным параметрам, прежде всего – эстетике, престижности; но кто-то – по параметру доступности или возможности распознать «своего», из своего круга. Г.Г. Молчанова указывает: «В России костюм стал элементом *сословной* семиотической стратификации в XIX веке» [Молчанова, 2014: 170]. Именно в XIX веке ношение одежды из тканей определенных типов стало важнейшим социальным индикатором – принадлежности к высшим слоям общества или к простым гражданам – горожанам или селянам, купцам, ремесленникам, землепашцам и др.

С точки зрения современного человека одежде XIX века не откажешь в эстетике, порой в чрезвычайно высокой, но ее практичность можно поставить под большим знаком вопроса. Моды приходили прежде всего из Франции и Италии и сменяли друг друга с невероятной быстротой. Увлечение модой нередко попадало под огонь критики и оценивалось современниками как излишнее; модников и модниц критикуют, но и жалеют. Так, наш известный публицист, писатель, философ, педагог Александр Иванович Герцен писал о современных ему женщинах: «Париж, с бесчувствием хирурга, целое столетие под пыткой русского мороза, рядит наших дам, как мраморных статуй, в газ и блонды (блонды – это кружева – примеч. ВК), отчего наши барыни гибнут тысячами как осенние мухи» (Цит. по: [Кирсанова: 266]). Мужскому костюму, чтобы дойти до пары брюки и пиджак, в XIX веке предстояло еще преодолеть огромный путь исканий. Мужчины не оставались в стороне от модных трендов. Среди мужчин весьма развита категория *щеголей*. Вот, к примеру, как щеголевато в означенный период может выглядеть мужской костюм: «Одет он был в коричневый сюртук с «буфами» и плисовым воротником, полосатый жилет с перламутровыми пуговицами, зеленые панталоны со штрипками из лакированной кожи и белые замшевые перчатки» [Тургенев: 235]. А вот как выглядел Пьер Безухов, впервые появившийся «в салонах»: «В очках, светлых панталонах по тогдашней моде, с высоким жабо и в коричневом фраке...» [Толстой: 27].

В наши дни тогдашнего пиетизма в отношении одежды все-таки, наверно, не наблюдается. Щеголи поизвелись, наверно, остались в XIX и XX вв. (здесь можно вспомнить так называемых *стиляг*, желавших выделиться своей экстравагантной одеждой). Сейчас, как представляется, другие артефакты являют собой предмет вожделения и престижа – «продвинутые» электронные гаджеты, автомобили, поездки на зарубежные курорты... Фабричное изготовление предметов одежды, ее серийность (несмотря на наложение многочисленных модных трендов разных эпох и традиций) в немалой мере способствовало унификации одежды в пределах основных моделей. Уже нет особо большого смысла «гоняться за тряпками». Более того, мужчин, проявляющих в одежде особое рвение и фантазию, могут счесть легкомысленными. Сферой поиска и фантазии в наши дни можно счесть одежду людей зрелищного искусства. Однако и они не могут тягаться с фантазиями соотечественников совсем недалеко отстоящих от нас времен.

В XIX в. одежда является важнейшим средством самовыражения и престижа, большой общественной ценностью (берусь утверждать, большей, чем в наши дни). Идет постоянный поиск эстетических (прежде всего эстетических) образцов и эталонов одежды и эстетических ценностей. Одновременно в XIX веке идет постоянный поиск цветовой субстанции, цветовых номинаций. Нередко бывает так, что цвета вроде бы те же, но названия – по сравнению с современным периодом – другие. Ряд цветообозначений привязан к определенным типам тканей и сословным типажам. Так, *александрийка* (или проще *ксандрейка*) – это распространенная ткань красного цвета «для простого народа». *Китайка* – ткань синего цвета (этот тип ткани пришел из Китая, отсюда *китайка*).

Первую треть XIX века называют золотым веком русской поэзии, а период с 1880 г. и до 1917 г. – серебряным веком русской литературы. В истории костюма оба эти периода также чрезвычайно плодотворны и могут быть названы и золотым, и серебряным веком – по критериям красоты, разнообразия цветов и фактуры тканей. Весь XIX век ознаменовался яркими образами, создаваемыми носителями костюма. Имена известных портных навсегда запечатлелись на страницах истории. Постоянно организовывались балы: «Бал был не только местом живых танцев и незначительных нарушений правил приличия, но и свободных легких разговоров» [РИБС: 26]. Бал – это было место, где можно было продемонстрировать свой вкус и свою индивидуальность (да и согреться в холода).

I. Общая характеристика развития цветообозначений в XIX веке

В XIX веке уже определилась и устоялась в широком употреблении группа основных абстрактных цветообозначений: это *белый, черный, красный, синий, зеленый, желтый...* в то же время уже широко употребляется группа цветообозначений неосновного базирования от предметов-эталонов, встречающихся в окружающей человека действительности. В широком употреблении цвета ткани *вишневый* и *малиновый*: ср. из художественной литературы: «Флегматичный приятель Санина успел уже (...) облачиться в богатейший атласный шлафрок; на голову он надел малиновую феску» [Тургенев: 195]. Популярно также цветообозначение *пунцовый*, в наши практически вышедшее из употребления.

Развиваются сложные цветообозначения: *темно-красный, темно-вишневый, темно-голубой*, несущие в себе большой эстетический заряд. Ср. слова песни поэта и композитора В.Я. Бакалейникова: «Я лишь молча к груди прижимаю / Эту темно-вишневую шаль». Вспомним и цветообозначение *темно-голубой*, ср. у А.К. Толстого: «Колокольчики мои, цветики степные, / Что глядите на меня темно-голубые». Применительно к сфере артефактов развиваются такие, например, сложные цветообозначения, как *бутылочный, гороховый, мышиный...* (см.: [Кирсанова, 1989]).

В XIX веке еще имеются типы тканей, выступающие лишь в одной цветовой версии и вызывающие однозначные цветовые ассоциации. В то же время благодаря развитию техники крашения и самих красителей ряд тканей перестает ассоциироваться лишь с одной-двумя цветовыми версиями, расширяя цветовую палитру. Так, если в древнерусский период развития русского языка бархат вызывал представление о двух цветовых разновидностях (*сини* и *малиновы бархаты*, то в XIX веке цветов бархата уже столько, что специалисты в своих описаниях на цвете бархата и не останавливаются. В XIX в. продолжает развиваться восприимчивость к цветам и их оттенкам, в то же время развивается обобщенная концептуализация цвета, что проявляется в развитии определений к слову *цвет*, например, *нежные цвета* [Кирсанова: 18], *резкие цвета* (там же), *модные цвета*, служащих гиперонимом в отношении целого ряда цветовых маркеров. Среди таких гиперонимических генерализующих номинаций можно встретить *меланхолические цвета*, под которыми имеются в виду «лиловые, серые, черный, имевшие причудливые названия – упавшей в обморок лягушки, влюбленной блохи и т.д.» [Верецагин, В.А. Памяти прошлого. СПб., 1914: 48]» (Цит. по: [Кирсанова: 19]). Отметим, что такие экспрессивно окрашенные номинации никак не связаны с окружающей действительностью, а их функции сводятся к экспрессивной в ущерб информативной. Хождение имеют и такие гиперонимические номинации, как *траурные цвета, цвета траура*. Ср. пример: «В конце XVII – XIX траурным элегическим цветом служил не только черный, но и различные оттенки лилового, фиолетового и т.д.» [Кирсанова: 18].

Семиотическими шагами развивается метаязык цвета, ср.: *цельный цвет* ([Кирсанова: 18]) (без оттенка) противопоставляется сложному (оттеночному) – с *надцветкой*, акцентируется *сложность колорита*: «Ткани Дальнего Востока отличает сложность колорита. (...) цвет ткани всегда получается сложным, с надцветкой, дающей разнообразные оттенки» (И.А. Гончаров. Цит. по: [Кирсанова: 17]).

Пополняются ряды синонимов, например, для обозначения одотонных цветов формируется ряд *одноцветная – однотонная – гладкокрашенная – гладкая ткань*. Развиваются сравнения, метафоры и фразеологизмы на цветовой образной основе. Ср. пример цветовой зоометафоры: «Еще мне понравилось в этом собрании шелковых халатов, юбок и мантилий отсутствие ярких и резких красок. (...) Не верьте картинкам, на которых японцы представлены какими-то попугаями» (И.А. Гончаров. Цит. по: [Кирсанова: 18]).

В целом можно констатировать, что в XIX веке употреблялась целая масса терминов цвета. Они зафиксированы в словарях и в целом ряде специализированных изданий (см. напр.: [Кирсанова; Ковшова 2017; РИВС; СИТ; Федосюк и др.]); появилась лавина новых цветообозначений, в том числе цветообозначений тканей, большинство из которых впоследствии утратились, навсегда канув в Лету. Эти новые цветообозначения в XIX в. сами по себе являлись предметом рефлексии: люди о них думали, стремясь глубже проникнуть в их цветовую сущность, оценивали эстетические достоинства их денотатов (см. ниже).

Таким образом, происходит «элементарная» состыковка усложняющейся социальной жизни с усложнением сетки цветовых обозначений одежды.

II. Цветообозначения XIX века с широко варьирующей цветовой сущностью: утраченная ценность

В наши дни уже трудно бывает понять, каков на самом деле был этот цвет, встретив его название в художественной литературе, в публицистике или в специальных текстах тех не столь далеких лет.

Цветовая сущность целого ряда цветообозначений тканей варьирует в весьма широких пределах. Ср.: «*дикий, дикенький* – светло-серый» [Федосюк: 194]; . Ср. также у М.Л. Ковшовой *дикий цвет*: «натуральный, естественный цвет неокрашенного материала» [Ковшова, 2017: 350]. Ср. также *дикий* у Р.М. Кирсановой: «Цветообозначение, предполагающее естественный цвет пряжи, не подвергнутой обработке – отбеливанию или окраске. (...) относилось только к естественному сырью – льну и неотбеленной пряже из него, имевшей серый, или так называемый суровый цвет. В XIX в. дикий цвет относили и к другим видам неокрашенного полотна – из шерсти или пеньки» [Кирсанова: 77]. Цвет некрашеного и неотбеленного полотна назывался *суровым*.

Термины цвета «не сидят на месте», а путешествуют из страны в страну. Таков и **кармин**: термин цвета пришел из французского, а во французский – из арабского (см.: [Ковшова, 2017: 350]): «ярко-красный краситель, добываемый из насекомого кошенили» [Там же: 350].

Ряд цветообозначений отсылает к весьма необычным цветовым эталонам: **кюрасо** – это не просто апельсиновый цвет, а «цвет апельсинового ликера» [Ковшова, 2017: 350]; **лутр** «от фр. «loutre – ‘выдра’») коричневый, цвет меха выдры; **тосовый** – «(от французского *pusse* – блоха) – темно-коричневый» (Федосюк: 194); **пукетовый** (от испорченного «букет») – расписанный цветами [Там же]; **мальвазия** – (фр. *malvoisie*) – цвет зрелого красного вина» [Ковшова, 2017: 350].

По сравнению с вышеприведенными изысками достаточно простым может видаться **маисовый** цвет – от «(фр. *mais* – ‘кукуруза’) желтый, цвет маиса (кукурузы)» [Ковшова, 2017: 350], а также **бланжевый** цвет – «телесного цвета» [Федосюк: 19].

Целый ряд цветообозначений достаточно трудно представить себе как реальные сущности, в виде какого-то цветового пятна. Ну, например, цвет **мордоре** «(фр. *mordore*) – красновато-коричневый цвет с золотистым отливом» [Ковшова, 2017: 350]. Вот такие – не вполне осязаемые цветообозначения – с отсутствующим цветовым эталоном, утрачивались в первую очередь. Весьма абстрактно звучит название цвета **двуличневый** – и на основе описания его достаточно сложно себе представить: «с переливом как бы двух цветов с лицевой стороны» [Федосюк: 194]. Интерпретации цвета с названием **масака́/массакá** неоднозначны: «темно-красный» [Там же: 194]; 2) «темно-красный с синим отливом, или иссиня-красный цвет (...), цвет массака был популярен в первой половине XIX в. и даже упоминался в товарных словарях» [Кирсанова: 147]; 3) «ткань густо-лилового цвета (...), бархатом такого цвета в Москве обивали гробы» [Там же].

Многие цветономинации тканей имели французское происхождение, причем в русском дискурсе рекламы и моды XIX в. сохраняли свое французское написание и произношение (см.: [Ковшова, 2017: 351]): «Blue de France – глубокий синий цвет»; «Bois de rose – цвет розового дерева»; «Bouton d’or – златоцвет»; «Chaudron – цвет медного котла»; «Glaietul – цвет гладиолуса»; «Gri perle – жемчужный оттенок серого цвета»; «Jaune indien – цвет индийский желтый»; «Javanaise – красный цвет»; «Jujube – жожоба, цвет финика»; «Mauve – сиреневый цвет»; «Negre – цвет темно-коричневый»; «Pain Brule – цвет поджаренного хлеба (гренок); «Saumon – цвет лосося»; «Scarabee – цвет жука»; «Viel d’or цвет старого золота»; «Veit douanier – цвет темно-зеленый» [Там же: 350–351].

Очевидно, что цветообозначение для красного, темно-зеленого, темно-коричневого есть и в русском языке, равно как и для сиреневого и глубокого синего. Однако для цветообозначения тканей для шляпок использовались именно французские термины цвета даже в тех случаях, когда этим цветам и их оттенкам можно было безошибочно дать русские названия. В чем тут дело? Сохранение французских названий тканей для шляпок, неиспользование русских эквивалентов означало, по всей вероятности, дополнительную «нобилитацию» тканей («прямо из Парижа!»), что повышало их статус и, соответственно, ценность и – цену. Те цветообозначения, которые имели хождение в кириллической записи, также звучали весьма экзотично: **бадиджак** – цветообозначение персидского происхождения, отсылающее к цветку баклажана (см.: [Ковшова, 2017: 350]).

Интересно, что по крайней мере два термина цвета образовались от названий битв: таковы **маренго** и **наваринский**. **Маренго** – это «серый цвет тканей. Название появилось после битвы при Маренго между Австрией и Францией в 1800, где Наполеон, пользовавшийся уже огромной славой, был в серой шинели» [РИБС: 25]; «цветообозначение серый, маренго-clair – светло-серый» [там же]. Цвет **маренго** в словарной статье у Р.М. Кирсановой назван **изысканным** (см.: [Кирсанова: 146]). Это цветообозначение в наши дни не утратилось, однако изменило свою сущность и выражает скорее серо-черный цвет (не собственно серый).

Термин цвета **наваринский** обязан своим происхождением так называемому наваринскому сражению, или сражению при Наварине [Там же: 154], состоявшемуся «8. (20).10. 1827 г. Русско-англо-французский флот разгромил в Наваринской бухте (Южная Греция) турецко-египетский флот, что способствовало победе Греческой национально-освободительной революции 1821–1829 г.» [СИТ: 178]. Совсем недавно отмечалась 190 годовщина этого сражения, положившего начало освобождению Греции от османского ига, длившегося четыре века. По всей вероятности, цвет **наваринский** относится к сложным и с трудом поддается вербализации, о чем говорят примеры его употребления в художественной литературе. У Гоголя в «Мертвых душах» этот цвет описывается следующим образом: «Отличный цвет. Сукно наваринского дыму с пламенем» (Н.В. Гоголь. Цит. по: [Кирсанова: 154]); «цвет Наваринского пепла (серо-мышиный» [Там же: 156]. Какой реально-физический цвет стоит за цветообозначением **наваринский**, так и неизвестно. Поскольку оно не имело привязки к какому-либо предмету окружающей действительности, то именно факт отсутствия цветового ориентира и эталона мог стать причиной его утраты. Так происходило и со многими другими терминами цвета, не обращенными к какому-либо прототипу в окружающей действительности, «блеснувшими» в цветовой палитре современников, но быстро утратившимися. Р.М. Кирсанова пишет: «Предположим, что под «наваринским» понимали сложный цвет сукон высокого качества, который достигался блеском лицевой поверхности ткани и сочетал в себе по крайней мере два оттенка какого-нибудь колера» [Кирсанова: 156]. Исследовательница полагает, что Н.В. Гоголь «мог просто изобрести это цветообозначение, исходя из существовавших тогда приемов образования цветообозначений» [Там же]. Такова (в кратком изложении) история цветообозначения **наваринский**, которому

суждено было безвозвратно утратиться, оставив после себя достаточно загадочный по своей цветовой сущности вербальный след. Возможно, использование названий битв для обозначения цвета способствовало «осовремениванию» цветовых представлений, будучи свидетельством того, что это цвета не из бабушкиного сундука, а самые что ни на есть злободневные.

Отметим, что применительно к целому ряду цветообозначений одежды в XIX веке трудно говорить о каком-то конкретном реальном цвете. Скорее мы имеем дело именно с вербальным кодом, ориентированным на экспрессию, на экспрессивно-символическое восприятие и обозначение цвета одежды. Ведь «когда цвет отображает существенные признаки объектов действительности или служит символическим кодом, он выполняет *символические функции* (...). На стадии эмоционального выражения чувств и эстетической оценки – цвет выполняет *экспрессивные (т.е. выразительные функции)*» [Молчанова, 2014: 175]. Подчеркнем, что цветовой код одежды при практически «пустом» цветовом наполнении может преобразовываться в исключительно вербальный и чрезвычайно экспрессивный, а также и символический.

III. Цвета тканей характерных цветов и оттенков

1. Ткани с характерным, только таким цветом

1.1. Ткани, сохранявшие свой естественный цвет

Естественный цвет полотна может сохраняться у шерсти, ср., напр., (1) *ангорская шерсть* / *ангорка* / *мохер* – шерсть ангорских коз, длина (более 25 см), прочная, с шелковистым блеском, натуральный цвет белый [Ковшова, 2017: 346]; (2) *канаус* – ткань из шелка-сырца, то есть неотбеленной некрученой пряжи золотистого цвета. В середине XIX в. ценилась довольно высоко, особенно дорогой считалась для постельного белья...» [Кирсанова: 98]; (3) *блонды* – «кружева, изготавливавшиеся из шелка-сырца, который имел золотистый цвет.

1.2. Окрашенные ткани, существующие «в привязке»

к какому-то определенному цвету

Ср., напр.: (1) *александрийка* / *ксандрейка* / *касандрейка* – ткань красного цвета [Кирсанова: 20–21]; (2) *китайка* – «в XIX в. под китайкой подразумевалась плотная хлопчатобумажная ткань синего, реже красного цвета» [Там же: 117], которую привозили из Китая (см.: [Там же]); (3) *кумач* – хлопчатобумажная ткань, весьма популярная, встречается в художественной литературе, у героини Тургенева вызывает ассоциации с Россией и ее природными реалиями: «Нравятся мне одни русские песни – и то в деревне и то весной – с пляской, знаете... Красные кумачи, подниси, на выгоне молоденькая травка, дымком пахнет...» [Тургенев: 215]. Это цветообозначение не утратилось полностью, однако в наши дни оно и не является общеупотребительным; (4) *нансук* характеризуется как «тонкая хлопчатобумажная ткань белого цвета полотняного переплетения. Ее использовали для белья, мелких деталей женского туалета» [Кирсанова: 157].

Для сравнения отметим, что в наши дни наличие главной цветовой версии – сине-голубой, характерно для заимствованной из иного ареала так называемой джинсовой ткани. Однако подавляющее большинство тканей «не закреплено» за каким-то определенным цветом и может выступать в самых разнообразных цветовых вариациях.

2. Однотонные ткани

Однотонные ткани бывают разных цветов, но не бывают многоцветными, набивными, узорчатыми, а производятся всегда лишь в каком-то одном цвете или тоне, гладкокрашеными. Вот примеры названий этих тканей с их описаниями: (1) *грозгон*: «гладкокрашенный шелк наивысшего качества (...) был самой дорогой тканью XIX в.» [Кирсанова: 72]. Элемент *гро-* в составе названий тканей означал, что «исходным сырьем был шелк» [Там же]; (2) *гроденапль* – «плотная гладкокрашенная шелковая ткань, названная по первичному месту производства – г. Неаполю» [Там же: 72]; (3) *гродетур*: плотная шелковая ткань (...) ткалась только одноцветной – темно-синей, темно-зеленой, темно-лиловой и т.д.» [Там же: 74]; (4) *левантин* – шелковая ткань, изначально привозная, с Востока – отсюда и название, т.е. с Леванта. (...) производилась только гладкокрашенной, однотонной» [Там же: 138]. «Какого-то определенного цвета левантин не имел. Он мог быть не только серым или стальным, но и различных синих оттенков» [Там же: 140]; (5) *марселин* – «плотная, но тонкая шерстяная ткань из шерстяной пряжи» [Там же: 146], название от города Марселя, где она производилась (см.: [Там же]); (6) *коленкор* «хлопчатобумажная ткань, отбеленная и накрахмаленная в процессе отделки. (...) Коленкоры были только одноцветные – белые или гладкокрашенные» [Там же: 125]; (7) *меоринос* [Там же: 145]: «шерстяная ткань саржевого переплетения, обычно одноцветная, которую ткали из шерсти тонкорунных овец – меориносов; (8) *крепрапель*: «Название ткани «крепрапель» предполагает одновременно и цвет материи – ЗОЛОТИСТО-БЕЖЕВЫЙ» [Там же: 128]; (9) *грезет/гризет/ризет*: «однотонная шерстяная или низкосортная шелковая ткань с мелким цветочным рисунком (...). Гризет бывал обычно серого цвета с серым тканым узором» [Там же: 71].

3. Многоцветные ткани

Цветовая неоднородность и многоцветность тканей сигнализируется атрибутами *многоцветный*, *узорчатый*, *цветной*, *набивной*, *красочный*, *пестрый* и рядом других.

3.1. Гармоничное многоцветье тканей

Такое многоцветье связано среди прочего со словами *набойка* и *набивка*: «Это вид декоративно-прикладного искусства. Печатание на ткани вручную узора при помощи рельефных форм: деревянных досок, медных пластин и др. Ткань с таким узором» [СИТ: 178]. *Набойка* – это «набивная ткань, домашний холст, *миткаль*, *коленкор*, с нанесенными красками орнаментом» [РИБС: 278]. Среди таких тканей по-прежнему популярны, например: (1) **жаккардовые ткани**: целая группа узорчатых тканей, изготавливавшихся на станках на основе «конструкции, предложенной французом Жозефом Мари Жаккардом () в 1808 г. (...). Характер орнаментальных мотивов жаккардовых тканей определялся модой – это могли быть сюжетные композиции, растительные и геометрические мотивы» [Кирсанова: 87]; (2) **киндяк** – многоцветная набивная ткань: «хлопчатобумажная ткань с набивным узором. В XIX в. употреблялась главным образом на подкладку. На Руси эта ткань ценилась за тончайшие набивные узоры» [Там же: 115]; (3) **кретон**: «хлопчатобумажная ткань (...) из предварительно окрашенной пряжи, что позволяло получать цветные геометрические орнаменты в виде полос и клеток. Иногда такой рисунок дополнялся орнаментом в технике набойки» [Там же: 128].

3.2. Пёстрое многоцветье тканей

Многоцветье, которое обозначается как пестрое, не столь гармонично и формируется нередко случайным образом. Таковы: (1) **пестрядь/пестредь/пеструшка**: «ткань домашней выработки из остатков пряжи разного качества (лен, шерсть и т.д.) или разного цвета» [Там же: 177]; (2) **мухояр**: «пестротканая ткань из льна с примесью шерсти, реже хлопка, которые окрашивались уже в пряже, не в готовой материи» [Там же: 153].

3.3. Имплицитная многоцветность

Некоторые артефакты (например, *ситец*), в том числе аксессуары, одним своим названием внушают представление о многоцветье. Таков **фермуар** – «застежка из драгоценных камней на нагрудном украшении или каком-либо другом ювелирном изделии» [Там же: 245].

4. Ткани со световыми эффектами

Ряд тканей обладал выраженными световыми эффектами, например, свойством свечения или глянцево-поверхностью. См. например:

(1) ткань с переливами **муар/муаре** – «плотная шелковая или полупелюшковая ткань с волнообразным отливом различных оттенков. На Руси ее также называли **объярь**, это была ткань с особыми световыми эффектами. Название **объярь** известно в России уже с XVII в. как характеристика тканей муарового типа (см.: [Кирсанова: 158]). **Объярь** – «старинное название тонких шелковых тканей, эффект свечения поверхности которых достигался введением золотой или серебряной нити, так и особой обработки шелка при помощи специальных валиков (...). При этом нити сдвигались в причудливые узоры, давая характерные разводы» [Там же]. (...). Ткани такого типа были одноцветными, весь эффект заключался в игре, мерцании ткани в различном положении поверхности в отношении к источнику цвета,» [Там же]; (2) **люстрин** – «шерстяная или полшерстяная (...) ткань с глянцево-блестящей поверхностью, которая образуется в результате специальной обработки уже готовой поверхности» [Там же: 143]; (3) **коленкор** – ткань с глянцем: «хлопчатобумажная ткань, отбеленная и крахмаленная в процессе отделки. (...) Коленкоры были только одноцветные – белые или гладкокрашеные. Клей или крахмал, которыми пропитывали коленкор для придания товарного вида, в процессе носки осыпался и ткань теряла свой глянец» [Там же: 125]. Но исходно ткань глянцево-блестящая; (4) **атлас** «плотная шелковая или шерстяная ткань с гладкой блестящей лицевой поверхностью» [Ковшова, 2017: 346]. В качестве дополнительного украшения ткани использовались **блестки** – мелкие тонкие круглые или овальные кружочки, прямоугольные полоски или ромбовидные детали с отверстием в центре. Использовались в золотошвейном изготовлении уборов» [Там же].

IV. Предметы одежды с характерным и типичным цветом

В литературе, посвященной костюму тогдашней эпохи, указывается на пристрастие наших соотечественников к унифицированным формам одежды. Нередко эти типизированные формы одежды обладали и типичным цветом. (1) **венгерка**. «Поначалу венгеркой называли длинный кафтан, окрашенный галунами по венгерскому образцу. В XIX в. венгерка строго определенного образца (по цвету и характеру расположения позумента) была деталью военной формы. Но почти одновременно с форменной одеждой существовала венгерка, которую носили штатские – та же короткая куртка, чаще синяя, с отделкой разноцветным шнуром на груди. Это была излюбленная одежда деревенских помещиков, даже тех, кто не имел в прошлом отношения к военной службе» [Кирсанова: 60]. Ср. пример из «Мертвых душ» Гоголя: «Из брички вылезли двое каких-то мужчин. (...) Белокурый был в темно-синей венгерке. (Цит. по: [Кирсанова: 60]); (2) **шинель серого сукна**: «в 1-й пол. 19 в. на конные войска была распространена солдатская шинель: серого сукна (...) со стоячим цветным воротником...» [РИБС: 508–509]; (3) **гороховая шинель**. Среди таких предметов одежды можно назвать **гороховое пальто**, или же **гороховую шинель** – «верхняя одежда серо- или грязножелтого цвета. Распространена с 1830–х гг.; во второй половине 19 в. иносказательное обозначение сыщика, чиновника, полицейского шпики» [РИБС: 100]; (4) характерным предметом мещанского и кре-

стьянского быта была **рубаша из ткани красного цвета**: александрийка / александровка / александрейка / ксандрейка / касандрейка / касандровка «хлопчатобумажная ткань красного цвета» [Кирсанова: 20]; ср.: «красная хлопчатобумажная ткань, употреблявшаяся в крестьянском и мещанском быту на *рубашки*, особенно щеголеватыми парнями» [РИБС: 10]. Такие рубашки могли служить социальным знаком. Ср. у Тоголя в «Невском проспекте»: «бедные рыбаки в красных рубашках» [Тоголь: 438]; (5) **галун**: «золотая или серебряная тесьма, шнур для нашивания на головные уборы» [Ковшова, 2017: 347]; (6) **канитель** – «тонкая витая в спираль золотая или серебряная нить для вышивания» [Там же: 348].

Знания о тканях, их свойствах и возможностях их использования были достоянием самых широких масс. Они были индикатором вкуса, социального и имущественного положения, сословной принадлежности населения страны. Создание предметов одежды в XIX в. отмечено высочайшей эстетикой, на все века и времена. Недаром сейчас девушки любят наряжаться в платья XIX века. В таком платье любая почувствует себя изящной красавицей. Ср. описания нарядов героини Тургенева, в которых большую роль играют цветообозначения (выделения цветовых маркеров наши – **БК**): (1) «молодая красивая дама в белом шелковом платье, с черными кружевами, в бриллиантах на руках и на шее – сама Марья Николаевна Полозова» [Тургенев: 195]; (2) «Свое нарядное платье она заменила широкой шелковой *блузой лилового цвета* с открытыми висячими рукавами; толстый висячий шнурок перехватывал ее талию» [Там же: 201]; (3) «в легком, *серо-зеленом баржевом платье*, в белой *тюлевой шляпке*, в шведских перчатках...» [Там же: 213]. При этом бареж – «сорт шелковой ткани в газовой технике (...)». В первой половине XIX в. бареж был одной из самых дорогих тканей» [Кирсанова: 31]; (4) «Марья Николаевна в тот день принарядилась очень к своему «авантажу» (...). На ней было *шелковое розовое платье* глясэ, с рукавами à la Fontanges, (...) и по крупному бриллианту в каждом ухе. Глаза ее блистали не хуже тех бриллиантов. Она была и в духе и в ударе» [Там же: 230]. Особенно нарядный вариант одежды даже не мог быть выражен по-русски, а лишь исключительно по-французски (см. пример выше); (5) «Марья Николаевна нетерпеливо постучала *коралловой ручкой хлыстика* в его дверь, когда он увидел ее на пороге своей комнаты – с *шлейфом темно-синей амазонки* на руке, с маленькой мужской шляпой на крупно заплетенных кудрях, с откинутым на плечи вуалем...» [Там же: 253].

Возможно, что наряд героини в примере выше сыграл в ее пользу и оказался для Санина роковым. Пристально вглядываясь в литературную действительность романа И.С. Тургенева «Вешние воды», можно предположить, что не только личные качества героини, но и ее прекрасные туалеты способствовали ее успеху у сильного пола: из-за нее готовы стреляться поклонники (см. упоминание на: [Тургенев: 250], а Санин, который на странице 246 считал ее настоящей змеей, всего через несколько страниц «стоял перед нею, как потерянный, как погибший (...)». Я еду туда, где будешь ты, – и буду с тобой, пока ты меня не прогонишь, – отвечал он с отчаянием...» [Тургенев: 268].

С точки зрения современного человека внимание к одежде в XIX в. может быть оценено как повышенное. Процессы демократизации в нашей стране и во всем мире привели в том числе к распространению готового платья, сместили интерес самых широких слоев населения с тканевого материала и процессов изготовления в сторону чисто потребительских моментов. Изготовление одежды в массовых сериях позволило человечеству сэкономить массу усилий. Ткани оцениваются в уже готовых изделиях по ряду утилитарных параметров: по плотности, сезонности, по тактильной фактуре и другим показателям. При этом типы тканей и их цвет не есть предмет престижа и широкой рефлексии; они не вызывают общественного резонанса, не занимают особого места ни в современной художественной литературе, ни в жизни людей – сейчас это сфера интереса специалистов. В отличие от нашего времени, в XIX в. люди были широко осведомлены о свойствах и эффектах тканей.

Г.Г. Молчанова указывает на постмодернистский эклектизм современной моды: «Мода – один из наиболее симптоматичных компонентов культуры социума. Сейчас мы живем в эпоху развернутого постмодернизма. К типолообразующим принципам современного постмодернизма относятся эклектичность, децентрализация, дискретность и метасемантический характер. Это проявляется и в семантизации моды» [Молчанова, 2014: 172]. При этом «метафорические наслоения смысла – реализуются в современной одежде в виде самых смелых гибридов...» [Там же: 173]. Отсутствие единой образной стилистики и «смелая гибридность» костюма не обладают, как представляется, той прагматической и магической силой воздействия, которая побуждала мужчин стреляться из-за женщин на дуэлях и позволяла женщинам получать великую власть над сильным полом.

Впечатляющие одежды XIX в. – плоды индивидуального творчества, выстроенные в единой «говорящей», красноречивой стилистике, неделимой частью которой является экспрессия цвета и цветовая рефлексия. За обладание костюмом, способным выразить личность героини, шла настоящая борьба, в которой можно было выиграть, а можно было и погибнуть, ибо стремление к красоте имело свои издержки: «Современники свидетельствуют о многих жертвах простудных заболеваний от безрассудного следования моде. Так погибла знаменитая красавица александровского времени Тюфякина» [Кирсанова: 266]. Одежда в XIX в. – это индивидуальный креативный проект, авторами которого были портной, заказчик и – веления моды, это творчество по созданию уникальных произведений, связанное с подбором материала, выбором модели, формированием облика будущего платья путем привнесения личностного творческого начала, отсюда такое разнообразие моделей и комбинаторики цвета. В наши дни превалирует не уникальность, но серийность, коллективный профессиональный труд, взаимоувязанный технологический процесс по созданию образцов и серий одежды (серии создаются внутри крупных фирм по единым

лекалам для каждого размера). Но в таких моделях нет души, нет личного творческого вклада, к тому же постмодернизм нередко принципиально антиэстетичен.

Интересно, что многие исследователи языка XIX века обращаются к тканям и их цвету – именно потому, что эти сущности воспринимались в то время как колоссальная ценность, в том числе и вербальная. Это был предмет особых устремлений, требовавший от человека компетентности в качествах тканей и в модных трендах, большого вложения сил и финансов в раздобывание материала и его преобразование в предмет модной одежды. Утрата многих цветообозначений тканей имела своей вероятной причиной отсутствие цветового эталона в окружающей действительности, коим мог бы послужить какой-то предмет или вещество определенного цвета (например, лимон как эталон лимонного цвета). Причина утраты могла крыться в том, что цветообозначение сохраняло свой иноземный облик и так и не адаптировалось, не вошло в лексическую и грамматическую системы русского языка. Наверное, важнейшей причиной утраты цветовых маркеров тканей могла послужить смена модных цветов, исчезновение самих тканей. Но при этом – самое главное – с наступлением эры готовой одежды человек уже мог позволить себе абстрагироваться от многочисленных названий тканей и сложных цветообозначений, выполнявших фактически функцию ярких эпитетов. Проблема выбора одежды упростилась, оказались задействованы в большей мере другие параметры – одежда должна соответствовать вкусу покупателя и подойти по размеру, и совсем необязательно знать, к примеру, что она сделана из особого вида французского шелка. Цветовые маркеры перестали быть абстрактной меткой ткани (как, например, *наваринский цвет* или *цвет мальвазия*); их цветовая сущность конкретизировалась, нередко путем очерчивания пределов цветового бытования. Ср. пределы цветового варьирования цвета *мятный* в рубрике «Энциклопедия моды: *мятный цвет*»: «общее название оттенков, образованных сочетанием нежно-голубого и изумрудного тонов. Мятный входит в число оттенков пастельной цветовой палитры. Образы в этом цвете подходят блондинкам и брюнеткам любого возраста» <https://wiki.wildberries.ru/glossary/мятный1-цвет> Дата доступа 2.11.2017., см. также в рубрике Сочетание цветов в одежде мятный [200 фото/шкатулка красоты <https://shkatulka-krasoty/.../sochetanie-cvetov-v-odezhde.myatnyj.php>] [Дата, доступа 4.11.2017]. Однако нередко цвет уточняется с достаточной четкостью, как точка пересечения координат в цветовом спектре, ср.: «автомобиль цвета мокрого асфальта» [из рекламного ролика]. Цвет получает уточнители в виде цветовой метафоры, например, созданной на синестезийной основе: *легкий голубой цвет* (о цвете занавесей воздушного типа [ТВ, моск. канал 24 ≈ в 6.30]. Ср. также наблюдения исследователя: «голубой цвет – *общий признак* воздушной перспективы...» [Молчанова, 2014: 176].

И таким образом, эволюция пошла по пути уточнения цветовых характеристик предметов одежды, иными словами, был совершен крен в направлении информативно-уточняющей функции (при этом рекламная и экспрессивная функции не остались в стороне). В XIX веке доминировали эстетическая и экспрессивная функции цвета. В целом же можно констатировать, что произошла смена аксиологии одежды, а также и ее цвета, и это – самое главное в тех изменениях, которые произошли со времен XIX века.

Список литературы

- [1] Ковишова М.Л. Семантика головного убора в культуре и языке. Костюмный код культуры. – М.: Гнозис, 2015. – 368 с., цв. изд.
- [2] Молчанова Г.Г. Когнитивная поликодовость межкультурной коммуникации: вербалика и невербалика. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2014. – 208 с.
- [3] Кирсанова – Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века. – М.: Книга, 1989. – 288 с.
- [4] РИБС – Российский историко-бытовой словарь / Автор-составитель Л.В. Беловинский. – М.: Студия «ТРИТЭ» Никиты Михалкова «РОССИЙСКИЙ АРХИВ», 1999. – 528 с., ил.
- [5] СИТ – Словарь исторических терминов / Симаков В.С. – СПб.: Лита, 1998. – 464 с.
- [6] Федосюк – Федосюк Ю.А. Что непонятного у классиков, или Энциклопедия русского быта XIX века. – М.: Флинта; Наука, 1998. – 264 с.
- [7] Герцен – Герцен А.И. Состав русского общества // полн. собр. соч. в 30 т. М., 1953, Т. 2, с. 420. Цит. по: Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века. – М.: Книга, 1989. – 288 с.
- [8] Гоголь – Гоголь Н.В. Невский проспект // Н. Гоголь. Избр. произведения. – М.: Московский рабочий, 1948. – С. 431–462.
- [9] Толстой – Толстой Л.Н. Избр. соч. в трех т.: Т 1. – М.: Художественная литература, 1988. – 671 с. (Библиотека учителя).
- [10] Тургенев – Тургенев И.С. Вешние воды. – Л.: Гослитиздат, Ленингр. отделение, 1962. – 284 с.
- [11] Энциклопедия моды <https://wiki.wildberries.ru/glossary/мятный1-цвет> Дата доступа 2.11.2017.
- [12] Сочетание цветов в одежде мятный 200 фото/шкатулка красоты URL: <https://shkatulka-krasoty/.../sochetanie-cvetov-v-odezhde.myatnyj.php> (4.11.2017).